VERITAS DOLOR: SANG PEMBOHONG JUJUR, BONANG P. SIRAIT

Saya menjual karya-karya saya, demi menyambung hidup. Itu saja. Dan demi menyambung hidup, saya rela mengakui bahwa hitam adalah putih, atau sebaliknya. Saat orang-orang sibuk mencari kebenaran, saya sibuk menyempurnakan kebohongan.

— Bonang P. Sirait, dalam wawancara dengan majalah "People's Literature", Guangzhou, Cina (2006)

[...] adalah benar untuk mengucap kebohongan, yaitu, kebohongan yang disampaikan dengan jujur, beritikad baik, dan diikuti rasa rendah hati.

— Augustine, Tentang Kebohongan

Pada perayaan peringatan ke-350 tahun novel *Don Quixote—magnum opus* dari penulis tersohor Spanyol, Miguel de Cervantes—gambar langka sketsa tangan Pablo Picasso yang sirkulasinya telah lama tidak diketahui semenjak tahun 1955, mencuat ke permukaan melalui artikel khusus di *Les Lettres Françaises*.[1]

Don Quixote dihormati sebagai wujud eksperimentasi awal dalam karya sastra, lewat intrikasi wacana yang dibesut secara simultan dengan humor dan ironi, seperti realisme, intertekstualisme, meta-fiksi, dan representasi dalam seni dan sastra (jauh sebelum metode *parallax* James Joyce mengemuka berabad-abad kemudian), menjadikannya salah satu karya klasik paling berpengaruh dalam kanon sastra modern.

[1] Publikasi sastra Perancis, didirikan pada tahun 1941 oleh penulis Jacques Decour dan Jean Paulhan. Sebelumnya majalah klandestin bagi Pemberontakan Perancis di daerah okupasi Jerman, berhenti publikasi di tahun 1960, diaktifkan kembali pada tahun 1990-an sebagai suplemen kebudayaan (sastra) bagi koran Kiri, *L'Humanité*.

Pablo Picasso—pelukis modern Spanyol lain yang tak kalah tersohor—adalah salah satu pembaca Cervantes.

Sketsa Picasso menggambarkan sosok Don Quixote dan Sancho Panza (ajudan, serta suara rasional dari rentetan kegilaan Don Quixote) duduk bersandingan di atas kuda dan keledainya, menghadap matahari, digambar dengan guratan garis yang keras, ekspresif, dan tebal, sangat berbeda bila dibandingkan dengan gaya kubistis Picasso yang menjadi ciri khasnya. Cetak seni sketsa tersebut telah direproduksi secara massal, dan barangkali bisa ditemukan di sampul buku-buku *Don Quixote* edisi terbaru.

Siapapun boleh berasumsi bahwa karya dari seniman tersohor seperti Picasso, barang pasti sedang aman terkunci di salah satu ruang steril museum atau ruang preservasi seni semacamnya. Namun keberadaan dari sketsa otentik Picasso tersebut masih tidak diketahui hingga saat ini, hilang tanpa jejak. Berdasarkan valuasi kelangkaan karya seni (dan variabel ekonomi seperti inflasi mata uang), sketsa tersebut tentu memiliki nilai yang amat sangat besar. Kekayaan dan ketenaran yang meliputi sketsa tersebut menimbulkan banyak misteri dan rumor praktis. Beberapa orang percaya bahwa sketsa tersebut ada dalam kepemilikan pribadi keluarga konglomerat di Perancis. Sedangkan rumor lain mengatakan, sketsa tersebut ada dan disimpan di dalam kripto Basilika Saint-Denis, Paris.

Di tahun 2010, seorang kritikus seni asal Georgia mengklaim bahwa sketsa otentik Picasso ada dalam kepemilikan pribadi keluarga kecil di Tbilisi, yang selama ini menyangka bahwa gambar yang mereka miliki hanyalah cetakan ulang dari sketsa ikonik milik seniman tersohor tersebut. Klaim otentisitas ini didukung oleh Dali Lebanidze, peneliti dari G. Chubinashvili National Center of Art History Research and Fixation di Georgia. Lebanidze bersama tim forensiknya mengaku telah melakukan otopsi menyeluruh terhadap karya tersebut, dengan membandingkan pigmen (menggunakan metode spektrometri) dan pola *craquelure*. Setelah ditinjau secara seksama, Lebanidze berkesimpulan bahwa tidak ada tipuan fisik, sketsa Georgia adalah sketsa asli: "[tata cara] peletakan tinta di atas kertas, banyaknya energi yang ditumpahkan, serta keleluasaan garis yang merefleksikan emosi

senimannya—semua turut mengindikasikan otentisitasnya. Tidak mungkin rasanya mereplikasi kebebasan dan spontanitas dari karakteristik tersebut."[2]

Berbeda dari bagaimana biasanya sketsa tersebut direproduksi melalui cetak digital, dengan tinta berwarna hitam di atas kertas putih, tinta sketsa versi Georgia didapati mengandung warna biru kehijauan. Para peneliti dari institut G. Chubinashvili menuturkan bahwa, kesan warna biru yang terlihat subtil bercampur dengan lapisan-lapisan warna lain yang kompleks, justru menambah keabsahannya. Sebab tidak ada hitam yang pekat, dan tidak ada pigmentasi yang bertahan selamanya. Minimnya akses untuk melihat kondisi fisik sketsa tersebut secara langsung, atau foto dengan resolusi tinggi, tak ayal menimbulkan keraguan dari banyak pihak. Tak sedikit pula yang menganggapnya sebagai konspirasi (seni). Meski begitu, kemungkinan bahwa sketsa versi Georgia adalah versi yang otentik, masih tetap bertahan.

Gambar sketsa yang terpampang di *Les Lettres Françaises* edisi bulan Agustus 2012, terlihat berwarna keabu-abuan. Perbedaan warna ini bisa saja dihasilkan dari proses pemudaran dan perubahan warna biru kehijauan yang bersumber dari sketsa Georgia, atau kesalahan dalam proses pencetakan semata. Nyatanya, belum ada penelitian saintifik atau independen yang membantah sebaliknya—atau setidaknya, belum, sampai berita tentang wafatnya seniman-penulis Bonang P. Sirait mencuat ke permukaan, berikut dugaan soal bagaimana dirinya (mungkin) terlibat dalam kontroversi penipuan karya seni berskala besar ini.

Hitam di Timur yang Merah

Bonang P. Sirait lulus dari Lim Hak Tai Art Institute, Singapura, pada tahun 1987, setelah sebelumnya menghabiskan waktu selama tiga tahun berpindah-pindah dari Jakarta, Bandung, Yogyakarta, dan Medan. Ia menikah dengan kawan almamaternya Liu Guan, seniman asal Cina, dan keduanya pindah ke Beijing, Cina, pada tahun 1993. Karir dan praktik Bonang sebagai seniman terbilang inkonsisten, sebab sedari awal, ia tak pernah menganggap dirinya seniman serius. Selain karya-karya lukisannya—yang ia definisikan sendiri sebagai 'metabrutalisme'—esai-esai dan puisi-puisi tajam yang ia terbitkan melalui jurnal maupun koran harian, menyematkan statusnya sebagai *enfant terrible*, reputasi yang lebih dikenal oleh lingkarannya sendiri ketimbang pagut otoritas yang ia kritisi. Pandangannya terhadap seni, estetika, dan politik, sering dianggap terlalu regresif dan abstrak. Bonang beranggapan bahwa batas antara estetika dan kenihilan adalah sama, sebab keindahan adalah proyeksi atau ekspresi dari ketiadaan, dan ketiadaan adalah esensi dari keindahan itu sendiri. Kondisi materil yang meliputi kenyataan, bagi

[2] Lebanidze, Dali, "*Picasso's "Don Quixote" Found in Georgia*" , Georgia Today (6 Juli, 2010)

Bonang, adalah tanpa hirarki. Bunga tak lebih indah dari bangkai tikus, seperti halnya bangkai tikus tak lebih indah dari tumpukan selimut kusam di atas tempat tidur. Dan bagi Bonang, selimut kusam adalah juga bunga yang siap bermekaran.

Bonang P. Sirait (c. 1993)

Pandangan (metafisis-anarkis-spiritualis) yang sering ia utarakan melalui tulisan-tulisannya ini membuat Bonang seringkali disalah pahami oleh rekan-rekan sejawatnya di Cina yang masih berpegangan pada prinsip dan tradisi kesusastraan *grandeur* pasca Revolusi Budaya, atau romantisme budaya zaman keemasan Dinasti Tang. Falsafahnya dianggap tak lebih dari racauan kosong liberal, suara "imigran", dekaden dan amoral, simpatisan Stalinis berkedok liberal, atau performatif dari "aura eksentrik" seorang seniman. Padahal kenyataannya justru sebaliknya. Bonang mengherdik liberalisme, dan memahami betul konsekuensi dari *apotheosis* individualisme yang tak terbendung. Estetika Bonang menjadi amat radikal secara sosial, justru karena ia berbaku hantam membebaskan relasi dari tiap benda dan kembang api imajinasi dari beban makna (yang umumnya diregulasi oleh akal), demi menciptakan kesadaran yang otonom bagi semua orang dan menempatkan hidup pada totalitasnya, tanpa sepenuhnya menjadi irasional. Sebab baginya, selalu ada rasional di balik kegilaan.

Beberapa orang terdekat, termasuk penulis biografi Bonang, Arif Murizal, menemukan keterkaitan antara falsafah Bonang dengan tradisi pemikir-pemikir metafisis seperti sastrawan Portugis, Fernando

Pessoa, sang "kurir metafisis"; Georges Bataille dan *acéphale*; Gustav Landauer dengan spiritualisme perlawanan; atau Han Dong, penyair *anti-hero* beringas asal Nanjing yang juga kawan sejawat Bonang. Paralel ini, bagi Arif, mengindikasikan luasnya pemikiran-pemikiran Bonang. Ia tidak sesempit dan satu-dimensi seperti yang banyak orang simpulkan.

Arif juga menyatakan bahwa Bonang tak pernah "melebih-lebihkan dirinya", maupun apa-apa saja yang pernah ia lakukan selama hidupnya. Ketika ditanya mengenai tujuan dan pengaruh dari keputusannya untuk terlibat dengan kelompok sastra *sub rosa* bersama Cumbu Sigil, ia hanya menjawab: "Yang jelas, bukan untuk kemanusiaan." Ia tak pernah tergesa-gesa mengambil kesimpulan mengenai apapun, termasuk konsep mengenai kemanusiaan. Bahwasanya kemanusiaan—begitu pula hal-hal yang meliputinya—itu tidak lebih penting dari apapun. Ini mengapa salah satu puisi Bonang yang berjudul *Suplemen Epitaf Untuk Tuhan* (为上帝补写墓志铭) yang diterbitkan pertama kali di majalah sastra *People's Literature* (sekarang bernama *Pathlight*) di Cina—puisi yang ditulis dengan bahasa yang sangat gamblang namun pecah belah (berhasil diterbitkan berkat sokongan dan suntingan Sun Wenbo, kelompok sastra imigran, dan kelompok Sastra Baru Cina)—mengundang kegaduhan dalam lingkaran sastra Cina. Dalam puisi tersebut, Bonang menolak mentah-mentah segala macam bentuk otoritas, membela produk-produk imitasi, dan mencaci kebudayaan tinggi. Ini tentu adalah penistaan besar bagi kaisar-kaisar kecil kebudayaan Cina (kanon), dan yang keluar dari mulut dan pikiran seorang imigran dengan tata bahasa pincang. Bagi Bonang, menjadi manusia sepenuhnya artinya berani dan bersedia melampaui kemanusiaannya. Maka bukan kebetulan baginya, bagaimana (ke)budaya(an) terus mereproduksi begitu banyak jejak bergerinjal nan berliku bagi mereka yang ingin memahami realitas supra-individual: sebab penyembunyian serta pelarangan pengetahuan yang transformatif adalah esensial bagi keberlangsungan *status quo* (sistem itu sendiri).

Tentang Kontroversi Kasus Plagiarisme

Penting adanya untuk memahami lebih dulu konteks dan sudut pandang Bonang tersebut dalam upaya merasionalkan kontroversi sketsa Picasso pasca penerbitan tulisan "pengakuan" Bonang yang diterbitkan secara *posthumous*, serta respon beragam yang mengikutinya.

Sebagai seorang imigran di Cina, apa yang Bonang, atau sederhananya Bó (伯)—begitu orang-orang memanggilnya di Cina, yang berarti juga "Paman"—lakukan tidak hanya memantik polemik dan kutukan di kalangan seniman dan intelektual imigran Cina, tetapi juga membelah dunia seni kontemporer Cina yang cenderung liberal (apabila tidak bisa disebut plural), menjadi semacam refleksi berbalik dari realita politik di sana.

Dalam buku kumpulan catatan harian *posthumous*-nya yang berjudul *Satu Gelas Lagi/Sada Galas Muse* (*One More Shot*, 2013) diterjemahkan Agam "Luo" Pratama Putra—penulis/esais/peneliti diaspora Indonesia dari Hong Kong Literature Research Centre—dari bahasa campuran logat Batak, Mandarin (retak), dan Indonesia, ke Bahasa Inggris, ada satu entri yang berjudul *Dari Selatan ke Utara, Pulang ke Selatan/Sian Apotan tu Utara, Mulak tu Apotan* (*From South to North, I Remained South*). Di dalamnya, Bonang merefleksikan pengalaman pertamanya mengunjungi kota Guangzhou di Selatan Cina yang vibran, maju, dan sejahtera. Jauh berbeda dengan kehidupan di kota kelahirannya, Medan. Ia lalu menceritakan tentang betapa sia-sianya menyelesaikan pendidikan seni, dan bagaimana ia justru mendapatkan lebih banyak "pengalaman" menjadi pelukis tiruan mahakarya-mahakarya Eropa di Dafen, kota kecil di dekat Shenzen yang kini dikenal sebagai produsen lukisan imitasi terbesar di dunia.

Di akhir entri, ia lalu mengingat tentang pertemuannya dengan seorang pria asal Georgia yang membeli sebuah karya darinya:

> [...] Itu laki' *kreak* dari Georgia. Kubilang, ada dua sosok dari negaranya yang buat aku takjub. Yang pertama, tentu, Stalin. Siapa ga' kenal Stalin. Tapi itu *kreak* ga' tahu sikit pun Nikolai Marr, linguis Soviet yang diasingkan Stalin itu. Laga' nya saja tinggi. Dia malah senyum tatkala kubilang aku mau bisa' baca' buku dalam bahasa Rusia, utamanya esai Marr *On the Origins of Language*. Dia jawab kalo' dia warga Georgia, bukan Rusia. Apa bedanya *pukimak* kau separatis, benakku. Seketika aku *dah* tahu apa yang mesti aku buat saat itu. Aku porotin saja ini *bengak sampe' mampos*. Kutanya' dia ada tahu Stalin lebih suka' Thackeray tinimbang Cervantes. Dia menggeleng hebat teros minta' untuk stop cakap dan romantisir Stalin. *Sha bi*! *Pukimak*!
>
> Kita melantur *asalasal* saja ke topik soal proses dan metode tiruan. Aku terang ke dia, kalo' lukis tiruan bukan cuma' soal imitasi teknik, karakteristik, dan gaya seniman yang ditiru, tapi juga' soal waktu. Kondisi fisik karya yang pudar, kertas kuning, permukaan cat retak, juga' mestinya diimitasi, jadi karya tiruan bisa mirip asli, dilihat seluruhnya dan bisa dipahami sesue konteks. Luput *lah* ini dari produk-produk hasil tiruan di Dafen yang bersih, steril. Chen Chudian (pelukis Shanghai) setuju pula' waktu kami ngobrol soal ini. Kalo' seni dah nelantarkan realisme, realisme mestinya bisa' ditemui di praktik-praktik lain, contohnya pembuatan barang-barang palsu dan *hoax*! Sebage penutup, aku cakap ke dia aku bukan orang Cina' tapi aku keturunan Cina'. Kujabat itu tangan teros sambil nada *sengak* kubilang, aku cape' dan keturunan Cina' cem aku cuma nerima' uang tunai.

Semenjak penerbitannya, banyak orang menggunakan entri tersebut untuk menyerang integritas moral Bonang sebagai seorang seniman yang melakukan plagiarisme, atau menggunakannya sebagai bukti melawan klaim otentisitas sketsa versi Georgia. Tetapi ada pula beberapa yang berpikiran sebaliknya. Memang aneh, bila melihat betapa sedikit dari sejawat Bonang di Indonesia berani berkomentar mengenai metode kontroversial Bonang, apalagi membelanya. Mereka mengutuk reputasi Bonang sebagai plagiaris, dan oportunis tak berbakat, saat kenyataannya tidak sesederhana itu.

Dalam esainya tentang falsafah *metabrutalisme* Bonang[3], pelukis dan penulis Chen Danqing (陈丹青) mengomentari tentang bagaimana Bonang telah memperluas praktik realisme, dan membela tindakan "plagiarisme"-nya sebagai praktik turunan dari tradisi *readymade* dan obyek temuan (*found objects*), praktik yang juga menemukan tradisinya di Cina. Chen juga berargumen, profesi Bonang sebagai seniman peniru (dan penipu) bisa terus dikontekstualkan sebagai proses krusial terhadap formasi praktiknya secara keseluruhan. Untuk menjustifikasi poinnya tentang praktik imitasi sebagai gestur artistik yang paling fundamental, Chen menggunakan kasus Bonang sebagai contoh untuk membongkar kemunafikan budaya dan estetika Cina:

> Bagaimana dengan tradisi imitasi kita? Blok-blok kaligrafi yang membolehkan kita untuk meniru dan mengulang pola yang sama? Kita mempelajari ribuan huruf-huruf klasik di sekolah, bukan hanya untuk mengingatnya, tetapi juga untuk menyempurnakan goresannya sehingga kita bisa menulis ulang huruf-huruf tersebut dengan presisi. Kita meniru dan menyalin karya-karya lama untuk melestarikannya, tradisi turun temurun yang sudah berlangsung selama berabad-abad lamanya, hingga sarjana seni terbaik pun akan sangat kesulitan membedakan mana karya yang asli dan palsu. Lantas, mengapa kebencian ini masih berlanjut?

Chen juga melihat ada kemiripan antara metode Bonang dengan karya *Imitation, Imitation* oleh Hao Zhenhan, seniman Cina berbasis di London, yang mempertanyakan mengapa tindakan meniru itu dikecam, dan mengapa asumsi mengenai praktik budaya dan kesenian di Barat itu selalu terbebas dari dosa imitasi, seolah-olah tidak pernah menggunakan metode imitasi dalam bentuk apapun.

Selain itu, kemunculan artikel obituari yang ditulis oleh penulis Wang Shuo (王朔) juga menunjukkan betapa bias dan sentimen personal dari penulis turut mempengaruhi persepsi publik terhadap Bonang. Wang adalah sosok yang dikenal dan dihormati, berkat novel-novel dan gaya penulisan sastra

---

[3] Chen Danqing, *Looking Out from Death: Metabrutalism, and the New Metaphysics,* The Golden Crows Daily, 2011

hooligan-nya, ia berhasil menjual lebih dari sepuluh juta cetak di negaranya sendiri, dengan demografi pembaca yang beragam, mulai dari pelajar, buruh, gembel, hingga intelektual. Dan terlepas dari watak dan gaya penulisannya, ia sebenarnya adalah pribadi yang sentimentil. Dalam artikel tersebut, Wang mengenang perbincangan terakhirnya dengan Bonang beberapa bulan sebelum kepergiannya, tetap dengan nada sarkastis yang menjadi ciri khasnya:

> Saya ingat obrolan terakhir bersama Bó. Ia tiba-tiba mengomel acak tak karuan dengan tatanan pecah belah yang kadang tidak saya mengerti, sambil menggebrak kepalan tangannya ke atas meja seperti *jitong* yang sedang kesurupan, kurang lebih seperti ini: "*Wáng bā dàn*! Buang-buang waktu mengobrol dengannya (Li Ruigang)! [...] Dia bilang dia punya ilmu tenaga dalam untuk membedakan mana karya seni asli, dan mana yang bukan, mana karya asli Li Keran atau Qi Baishi, dan mana yang bukan? Memangnya dia pikir saya bodoh dan peduli? [...] Saya diam saja karena tahu itu *sha gua* investor proyek film-mu. Kalau tidak, sudah saya bungkam itu mulutnya!" Bó terdiam sejenak. Setidaknya ia masih punya adab untuk menelan amarahnya di depan Ruigang, dan tidak menghambat kelancaran proyek film saya.
>
> Bó menghisap puntung rokok basah di tangannya, dan lanjut mengeluh "Romantisasi terhadap otoritas kepengarangan (*authorship*) selalu bikin saya jengkel."
>
> Sesaat butiran keringat mulai terlihat menetes deras dari alisnya, seketika itu pula saya akhirnya sadar kalau ini *guaiwu* memang sedang serius. Ia benar-benar merasa jengkel dan menyesali pertemuannya dengan Li Ruigang. "Saya tidak pernah memandang barang-barang tiruan itu sebagai representasi dari yang asli, atau melihat yang asli itu adalah yang paling otentik. Bagi saya, keduanya hanyalah representasi [...] Memang, pada kenyataannya, ada perbedaan antara barang 'asli' dan palsu. Perbedaannya ada di harganya, yang buat saya juga tidak masuk akal, cuma akal-akalan saja." lanjut Bó berceramah seakan-akan saya lamban, *nongbao*. Saya tidak membencinya. "Lagipula, coba itu lihat hidung palsu Michael Jackson. Mengapa tidak ada yang pernah mempermasalahkannya? Michael Jackson tidak akan menjadi seorang Michael Jackson yang 'asli' tanpa hidung palsunya!" Bó menutup racauannya, merasa sudah puas dengan dirinya sendiri. Botol-botol alkohol diantar ke meja, dan Bó sedikit memaksa untuk membayarnya. Ia memang selalu royal seperti itu. Setidaknya dalam kurun waktu setahun terakhir. Mungkin nasibnya membaik. Saya berbasa-basi menyodorkan dompet saya, meskipun saya tahu ia akan menolaknya mentah-mentah. Lalu ritual berlanjut dengan saya mengucapkan terima kasih dan bersulang untuk malam penuh alkohol kepadanya.

> Sesampainya di rumah, saya tiba-tiba teringat. Ia pernah menyinggung tentang sepak terjang Lucio Urtubia kepada saya dulu, betapa ia menghormatinya dan bermimpi untuk mengikuti jejaknya. Saya lantas jadi berpikir curiga, jangan-jangan, uang yang ia berikan ke pelayan tadi, uang palsu juga?[4]

Valorisasi terhadap gestur yang mempertanyakan orisinalitas, kepengarangan, dan representasi, bukanlah hal yang sepenuhnya asing dalam tradisi pemikiran kebudayaan Barat, pun bukan fenomena luar biasa dalam praktik kebudayaan di Asia. Kematian "aura" dalam karya seni, yang telah lama diprediksikan oleh Walter Benjamin di seperempat awal abad ke-20, sedang mengalami percepatan transformasi semenjak industrialisasi dan kebangkitan era digital. Seni telah kehilangan "aura" nya sebab seni telah bertransformasi dan beradaptasi menjadi komoditas banal dalam corak produksi ekonomi (kapitalisme) modern, yang mudah untuk direproduksi dan/atau diperbanyak jumlahnya. Lihat bagaimana sebuah karya seni bisa diakses, diamati, dan direproduksi secara mudah melalui gambar di buku, kartu pos, poster, televisi, bahkan lebih dekat dan cepat menggunakan internet melalui layar-layar gawai. Karya seni reproduksi, maka dari itu, terasa mengambang dalam vakum, sebab sejak awal karya tersebut tak pernah sepenuhnya hadir (termediasi). Otentisitas dalam karya seni tak pernah bisa direproduksi, dan akan hilang seketika karya seni tersebut direproduksi, dalam bentuk apapun. Dampaknya akan terasa, bahkan oleh karya seni orisinil itu sendiri, sebab karya tersebut tak lagi memiliki keunikan yang sama. Ia akan selalu menjadi pincang: tidak mampu untuk hadir dalam konteks ruang dan waktu.[5] Siapapun tentu tak lagi bisa mendapatkan efek serupa dari melihat langsung lukisan *Mona Lisa*, seperti apa yang didapatkan oleh patron Leonardo da Vinci, Raja Francis I, ketika melihat lukisan *Mona Lisa* secara langsung untuk pertama kalinya. Selain otentisitas, karya seni sebagai obyek maka dari itu juga akan kehilangan otoritasnya. Khalayak ramai juga turut berkontribusi dalam pembunuhan aura ini, dengan terus menerus menuntut agar membawa segala sesuatunya lebih dekat, lebih mudah dicapai, sehingga menciptakan kenyataan-kenyatan yang dapat direproduksi terus menerus, dan secara konsekuen menghancurkan keunikan dari karya seni itu sendiri. Ini jelas menunjukkan bahwa konsep-konsep mengenai identitas, orisinalitas, otentisitas, atau kepengarangan, adalah konsep-konsep yang rapuh dan mudah diubah-ubah.

Bonang, Katchadjian, atau Pierre Menard?

---

[4] Shuo, Wang, "*The Last Conversation*", *He Liu* (*The Flow*), Tianjin People's Publishing House, 2013, hal. 113

[5] Benjamin, Walter, "*The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*", *Illuminations: Essays and Reflections*, Schocken, 2007, hal. 220

Pierre Menard—karakter penulis fiksional *Don Quixote* dalam kisah Jorge Luis Borges, yang memiliki posisi kurang lebih sama dengan Bonang—adalah karya fiksi pivotal yang memperluas seni apropriasi ke tingkatan selanjutnya. Berlindung di balik kedok esai akademik, Borges menggunakan sosok Pierre Menard, seorang penyair sekaligus kritikus sastra asal Perancis, untuk dengan leluasa menyampaikan idenya perihal membaca, menulis, mengutip, dan mengimitasi. Dalam kisah tersebut, diceritakan bagaimana Pierre Menard yang telah meninggal dunia meninggalkan mahakarya yang belum selesai, yaitu setumpukan naskah yang mengandung bab-bab dari *Don Quixote*. Namun, *Don Quixote* dalam naskah Menard bukan sekedar jiplakan atau versi terbaru abad ke-20 dari novel abad ke-17. Naskah tersebut adalah sebuah upaya untuk "menghasilkan sejumlah halaman yang bertepatan kata demi kata, baris demi baris, sesuai dengan tulisan Cervantes". Bagi Borges, versi Menard justru melampaui Cervantes:

> Teks Cervantes dan Menard memang identik secara verbal, tetapi versi Menard terasa jauh lebih sempurna (lebih ambigu, sebagian orang mungkin akan berpendapat, tetapi ambiguitas adalah kesempurnaan).
>
> Betapa mencerahkannya membandingkan *Don Quixote* versi Menard dengan Cervantes. Sebagai contoh, Cervantes menulis:
>
> "... kebenaran, anak dari sejarah, lawan dari waktu; penghimpun perbuatan, dan saksi dari masa lalu; pemberi teladan dan nasihat di waktu yang tepat, menjadi pembimbing bagi masa depan."
>
> Ditulis di abad ke-17 oleh sang jenius Cervantes, enumerasi tersebut hanyalah pujian retoris atas sejarah. Di sisi lain, Menard menulis:
>
> "... kebenaran, anak dari sejarah, lawan dari waktu; penghimpun perbuatan, dan saksi dari masa lalu; pemberi teladan dan nasihat di waktu yang tepat, menjadi pembimbing bagi masa depan."[6]

Dalam teks tersebut, Borges terus menerus membandingkan bentuk, isi, dan konteks dari kedua versi, sambil menjustifikasi kelebihan dari versi Menard. Bagi Borges, *Don Quixote* versi Menard berbeda secara radikal bila dibandingkan dengan versi Cervantes, meskipun keduanya secara kasat mata terlihat identik. Pertanyaannya: bagaimana bisa paragraf yang identik memiliki arti yang sama di tahun 1605 dengan di tahun 1930? Fundamental kesusastraan barangkali memang hanya soal repetisi yang tiada

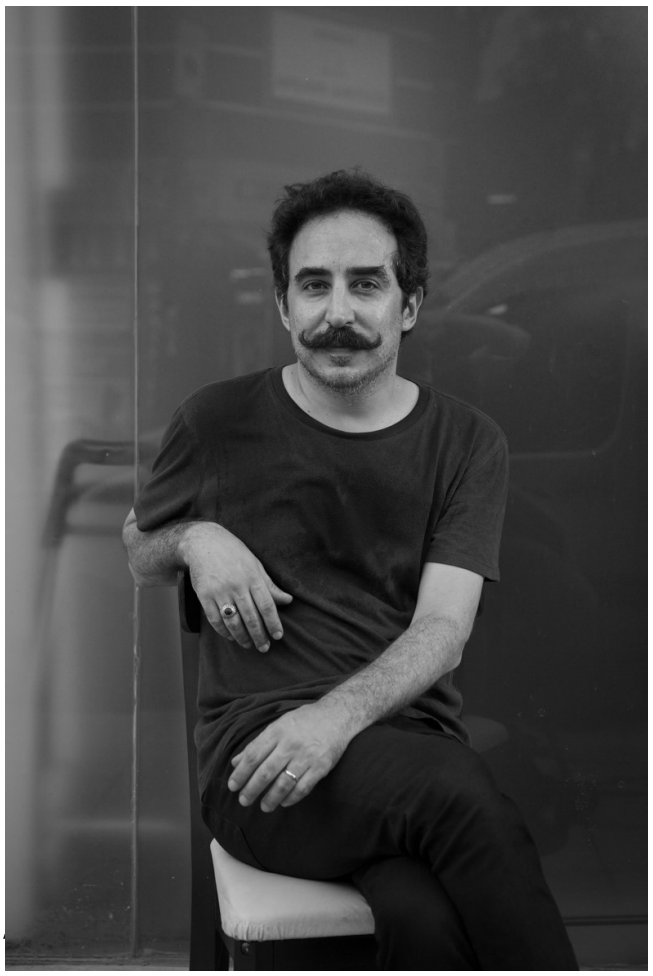
---

[6] Borges, Jorge Luis, "*Pierre Menard, the Author of Quixote*", Labyrinths, New Directions Publishing, 1962, hal. 43

habisnya, tetapi setiap repetisi tak pernah diterima secara sama. Banyak dari penulis dan seniman terinspirasi dari perbedaan aspek yang ditemukan dalam teks muktabar Menard tersebut, kecuali Borinsky—penulis dan kritikus sastra asal Argentina—yang berargumen bahwa Menard terlalu naif dalam pendekatannya terhadap teks Cervantes, abai terhadap kualitas teks terjemahan dan kualitas parodi dalam kisah Cervantes.[7] Tetapi siapapun boleh berargumen, bahwa Borinsky tidak memahami perbedaan antara gagasan Cervantes mengenai spontanitas sebagai reproduksi, dan gagasan Menard mengenai pemahaman intelektual sebagai determinisme.

Banyak buku dan esai-esai kritis telah dituliskan untuk mengapresiasi serta menanggapi teks Borges yang singkat nan komikal ini. Semua tentu terlepas dari posisi politis Borges yang problematis: seorang Amerika Latin yang selalu berpura-pura menjadi orang Eropa, dan yang meninggal di Jenewa.

Kasus serupa juga terjadi di Argentina, yang melibatkan penulis Argentina, Pablo Katchadjian, karena dituduh 'menjiplak' karya Borges di tahun 2009. Apa yang Katchadjian lakukan adalah merekayasa salah satu cerita pendek paling terkenal Borges yang berjudul *The Aleph*. Katchadjian menulis ulang cerita tersebut sesuai dengan teks aslinya, *verbatim*, sambil menambahkan teksnya sendiri dengan jumlah yang cukup banyak (total 5.600 kata, dari sebelumnya yang hanya berjumlah 4.000 kata).[8] Hasilnya adalah cerpen eksperimental bernama *El Aleph engordado* (*The Fattened Aleph*). Berkat eksperimen ini, Katchadjian harus menanggung akibatnya, salah satunya adalah gugatan plagiarisme yang pertama kali diprakarsai pada tahun 2011 oleh janda Borges, María Kodama, yang juga merupakan wali dari properti kesusastraan Borges. Meski minim kemungkinan Katchadjian akan benar-benar berakhir meringkuk di dalam sel penjara (kasusnya masih berlanjut hingga saat ini), implikasi



[7] Gane, Mike, *Ideological Representation and Power in*

[8] Jones, Thomas, "*Whose Borges*?", London Review of Books, diakses dari http://www.lrb.co.uk/blog/2015/07/02/thomas-jones/whose-borges/, 20 Juli 2020, 3:25 PM

dari membawa seorang penulis ke pengadilan atas tindakan kreatif yang ia lakukan, itu mengerikan. Memandang kasus ini, mereka yang kadung akrab dengan *oeuvre* Borges tentu akan mengenali sejumlah masalah intelektual dan yang juga menjadi subyek eksplorasi Borges dalam kisah Pierre Menard, yaitu intertekstualisme dan meta-fiksi: sebuah obsesi terhadap daya reproduksi dari karya-karya klasik. Dan adilnya, menyangkut isu pemalsuan—Borges, bagaimanapun juga, terkenal dengan tabiatnya menggunakan dan/atau menyalahgunakan kutipan asli (dengan menyalin mentah-mentah dan/atau mengubahnya) dan menggunakan referensi sastra palsu.

Tetapi dibandingkan dengan kasus sketsa Picasso milik Bonang, atau karya-karya palsu dari semua artisan tanpa nama di pabrik seni di Dafen, diskusi seringnya justru merosot menjadi semacam parade kutukan dan jingoisme, dengan menghubung-hubungkan masalah 'budaya pemalsuan' sebagai hal yang merugikan nama baik atau pencapaian kebudayaan Cina, atau dalam kasus ini, Indonesia. Padahal, bukankah kebudayaan itu sendiri adalah bentuk dari identitas palsu (*forged identity*) yang melekat? Segala upaya untuk mengembalikan dan mengarahkan pertanyaan mengenai orisinalitas dan otentisitas ke penilaian kualitatif-kuantitatif *a la* petit-borjuis, hanya akan berujung pada pengabaian kolosal terhadap inti dari eksperimen dan praksis kreatif yang dilakukan oleh Borges kepada Cervantes; Katchadjian kepada Borges; atau Bonang kepada Picasso.

Dalam buku pengantar untuk pameran keduanya yang bertajuk *Don't Worry, It's All Fake* di Arrow Factory, Beijing, Bonang membuat ringkasan atas posisinya dalam seluruh sengketa mengenai orisinalitas *vis a vis* imitasi, "Kelak kebohongan juga akan dianggap benar, sebab kebohongan yang adiluhung sebenarnya hanyalah kebenaran yang inkompeten. Setiap gambar, contohnya, dimulai sebagai keinginan (hasrat) atas gambar lainnya. Selalu ada dorongan untuk menyalin, menggantikan, atau mengkontradiksi kenyataan. Baik itu berangkat dari rasa iri, maupun dari rasa percaya diri."